

NICANOR ZABALETA: EL PRISMA SONORO*

Pello Leñena Mendizabal

Cuadernos de Sección. Música 6. (1993), p. 135-157
ISSN: 0213-0815
Donostia: Eusko Ikaskuntza

* Estando este trabajo en imprenta, falleció Nicanor Zabaleta en Puerto Rico el día 1 de Abril de 1993

Entrevista realizada en San Sebastián junto con Imanol Olaizola a Nicanor Zabaleta en Enero de 1992. En ella se tratan diversos temas y aspectos como proceso biográfico, crítica, repertorio, programación y música vasca a partir de la larga e interesante experiencia concertística del autor.

Imanol Olaizolarekin batera Nicanor Zabaletari Donostian egindako ekarrizketa 1992ko Urtarrilean. Bertan gai eta arazo desberdinak ukitzen dira hala nola bilakaera biografikoa, kritika, errepertorioa programazioa eta euskal musika, guzti hau kontzertu-emaiile gisa elkarriketatuak duen esperientzia luze eta interesgarrian oinarritua.

An interview of Nicanor Zabaleta carried out with Imanol Olaizola in San Sebastian in January 1992, about different subjects and aspects such as the biographical process, criticism, repertoire, programming and Basque music arising from the long and interesting experience of the author as a concept pianist.

ENTREVISTA A NICANOR ZABALETA

Me gustaría comenzar con un tratamiento cronológico de su vida y la ciudad de San Sebastián. ¿Tiene algún recuerdo especial de su infancia, el ambiente musical en el San Sebastián del Casino y las formaciones musicales más conocidas?

Tengo alguno simpático. Comencé a estudiar el arpa a los ocho años a partir de una casualidad. Ese centro de alabastro es el culpable de adquirir mi primera arpa en una tienda de antigüedades en la Avenida. Inicié su estudio sólo durante los veranos con la arpista Vicenta Tormo, titular de la orquesta sinfónica de Arbos, y lo completaba a partir del estímulo paterno en invierno con el maestro Buenaventura Zapirain. En esos momentos se estrenaba Txanton Piperrri, en el teatro Bellas Artes, y con once años, tuve mi estreno tras escribir Buenaventura una parte de arpa para mi. A los catorce años recuerdo el montaje en el teatro Principal de «La Reina Margarita», zarzuela de Landazabal, autor que con posterioridad marchó a América y encontré en 1942 en un pequeño pueblo de la Argentina, no lejos de Buenos Aires dedicado a dar clases de piano. Caso similar es el de Emiliana Zubeldia, la cual se encerró en Sonora y se aisló de sus raíces.

Creo que le ocurrió alguna anécdota curiosa en relación con ésta autora...

Sí, los que nos encontrábamos en Estados Unidos hacia 1934 estábamos muertos de hambre y ella consiguió la emisión por radio de unos pequeños conciertos a partir de una pequeña coral, de cuatro o seis miembros. Dió la casualidad que nadie tocaba el txistu, algo sencillo, una pequeña melodía, y tuve que aprender su manejo para la ocasión. A cada uno nos daban 10 dólares.

Volviendo al San Sebastián de entonces. ¿Qué entidades musicales recuerda de la época?

Estaba la orquesta del Casino; la Banda, de gran calidad, y recuerdo cómo la gente asistía a sus conciertos, aunque tenga poco más que añadir.

Luego va a estudiar Comercio a Lecaroz. ¿Tiene algún recuerdo del Padre Donostia?

Tras estudiar en el colegio del Sagrado Corazón voy a Lecaroz pero no tengo nada anecdótico. No tratamos mucho, no conseguí ni se me ocurrió pedirle nada para arpa, pues no pensaba ser concertista. Estudiaba arpa en las horas en las cuales los demás aprendían francés.

De todas formas le conocí al Padre Donostia y a su hermano Fortunato profesor de inglés. Al terminar mis estudios me planteo la cuestión de qué hacer, colocarme en un banco de meritorio tres meses sin sueldo, o dedicarme a la música, algo que

me tiraba Solicité una beca a la Diputación y así pude, tras la resistencia de mi madre ir a París a estudiar.

¿Qué recuerda del París de la época?

Era un foco musical y artístico extraordinario, más señalado que hoy en día, por el hecho de no haber tantos focos culturales como en la actualidad con Nueva York o Londres. Todos pasábamos por ahí.

¿Conoció usted allí a Ravel?

No lo conocí en París, sino en San Sebastián. El maestro vino al Ateneo invitado por la Orquesta Filarmónica, dirigida por César Figuerido, en un concierto organizado como homenaje a Ravel hacia 1930 o 1932, además de coincidir con la visita de Falla, invitado por el Orfeón Donostiarra.

Me invitó a mí a que interpretara su Introducción y Allegro, para arpa, flauta, clarinete, y cuarteto de cuerda.



Foto Peter Mares

Al terminar, vino a saludar a los músicos, le saludé y le pregunté qué le pareció la interpretación con toda la cuerda completa y no como cuarteto, y le pareció magnífico. Es una pena que yo, con mi falta de aspiraciones en el momento, no le pidiera que me lo reafirmara en la partitura, por escrito. Pues hoy me encuentro que si lo hago con toda la cuerda la crítica se me echa encima, y obliga su interpretación como cuarteto. Incluso en la partitura se ve cómo estaba pensada por el editor para que pudiera ser tocada con la orquesta al existir partitura grande y material en formato grande y no en pequeño de bolsillo, cuarteto o cámara. Además en la partitura de la casa Durand se especifica «partie d'orchestre». Pero no se puede ir argumentando esto; cada vez que la crítica lo comenta, me vuelvo a arrepentir de ello. Quedará para siempre como cuarteto al especificarse sólo partes de orquesta, arpa con acompañamiento de flauta, clarinete y cuarteto.

Luego fuimos al restaurante del hotel, en el cual le planteé el asunto de componer un concierto grande para arpa; me comentó que en ese momento debía terminar el concierto para mano izquierda y le era imposible. Quizás lo que descuidé fue el no ir con una oferta, como ocurre en su Allegro, encargo de la casa de Arpas Erard, o las Danzas de Debussy para arpa cromática, encargo de la fábrica Pleyel.

A Falla le propuse el mismo planteamiento. Por cierto que en su concierto de Clavecín, se puede tocar un movimiento. Es lo de siempre, los compositores están ansiosos de que su obra se difunda e intérprete y el planteamiento que hacen los puristas de que no se puede tocar una nota demuestra un desconocimiento completo de lo que es el compositor. Uno discute con los compositores en muchas obras que me han encargado, pero están dispuestos a aceptar prácticamente todas las objeciones en cuanto a técnica y cambios incluso radicales. El único que se resistió fue Villa-Lobos. Después de sugerirle continuos cambios, tras una extensa gira por los Estados Unidos me dijo: «Bueno qué va a ser esto, un concierto Zabaleta o Villa-Lobos». Por eso yo soy escéptico sobre la seriedad de esos planteamientos puristas sobre la interpretación.

Retornando éste comentario interpretativo, ¿Cómo afrontaríamos la interpretación de la música del pasado?

En aquella época la música era igual que ahora. Leyendo a Mozart se puede apreciar esto. En su correspondencia escribe a un amigo suyo ante el estreno del «Concierto en La» de piano. Le dice que en la orquestación hay dos clarinetes y los puede intercambiar por los violines primeros y segundos. Esto viene a colación para retornar el concierto de Ravel para arpa y clarinete, por mi mente ha pasado hacer la parte de flauta con violín e incluso lo realicé con un grupo de cámara en París, con Quenz: violín, arpa y orquesta. ¿Por qué con Mozart debería ser lo contrario?. Cuando un flautista le propuso la composición de un concierto para flauta, le pasó el de oboe núm. 314 sin inconveniente alguno.

De todos modos los mismos violinistas no se atreven, aunque se considere al violín mucho más expresivo. A Mozart no le gustaba la flauta como instrumento, pero el encargo de un holandés le obligó a aceptarlo. A mí me ocurre algo parecido al encontrar inexpresiva la flauta: el piano o pianísimo siempre es igual, lo que restringe su capacidad dinámica y obliga al tenido. En cambio el violín con sus pianos, vibratos....

Relacionado con éste tema recuerdo la transcripción e interpretación del concierto de Aranjuez. Tengo su versión y la considero más hermosa, con más brillo, mientras la guitarra se queda más corta. ¿Fue ésta iniciativa suya?

Sí, la iniciativa fue mía, lo veía en arpa y como nosotros no andamos sobrados de repertorio, ante una obra tan popular como ha sido el concierto, pensé en la posibilidad de que fuera adaptada, y así lo hice, creo que con resultados satisfactorios. En ésta versión el carácter de concierto le permite utilizar una orquesta más reforzada. Aún y todo el instrumento tiene grandes problemas, pues las orquestas ya plantean automáticamente dicho concierto para guitarra y es difícil convercerles. Sólo un director de orquesta norteamericana me contrató, porque reaccionó favorablemente a la sonoridad del arpa más que a la de la guitarra, pero los guitarristas es lógico que se defiendan, al ser el único concierto que tienen.

¿Fue esa carencia de repertorio lo que lo motivó a transcribir?

Bueno, muchas cosas me motivaron a ello. Estas transcripciones las realicé a partir del año 1952, cuando vine a España tras 20 años de ausencia. Yo había actuado en toda América, de norte a sur, desde Alaska a la Patagonia, en importantes Sociedades, con grandes orquestas, en pueblos pequeños, por todos lados. Me casé, hice una gran gira por Brasil, en viaje de bodas, ofrecí algunos conciertos en Bilbao y Madrid y me planteé hacer Europa.

Y.. ¿Cuáles fueron los problemas de selección y transcripción?

No hay ningún problema especial, pues con el repertorio de piano tan inmenso y el de clavecín, sólo un porcentaje muy bajo no se puede adaptar, por lo tanto lo toco como está escrito. Ante todo traté de dar con obras originales, buscando la música de los autores que vivieron en el desarrollo del arpa: Beethoven, Pollini y Giorgetti violinista protegido de la reina Maria Antonieta entre otros.

¿Dónde y cuándo comenzó la vuelta a los escenarios Europeos?

Antes de la guerra di algunos conciertos en Madrid, en el Ateneo, en el Teatro Español, con Pablo Sorozabal en el Teatro Calderón.

Tras estos decidí venirme en Europa, en un momento en el cual el arpa no había entrado en el mundo de la música, siendo una locura tratarlo como un instrumento solista. Pasé por toda Alemania; un arpista y musicólogo en Colonia, el Doctor Zwingel, me preguntó cuáles eran mis planes; le comenté mi carrera americana y planteé mis futuros planes. «Eso no va a ser posible», me contestó, «no existe esa tradición aquí en Alemania».

Llegado a éste punto me planteé el qué hacer, la montaña no viene a uno y con los «chavos», que llaman allí, de los cuales tenía bastantes de mis ahorros, invertí y fui mi propio empresario en toda Europa, dándome a conocer a través de los managers locales en París, Berlin, Londres, Hamburgo, Múnich, La Haya, Copenhage, Estocolmo. El único que cargó con los gastos de su realización fue el de Zürich.

En estos recitales el éxito fue tan extraordinario, las críticas fueron tan sensacionales, que se me abrieron las puertas. De esa forma, demuestro que si me hubiera quedado tranquilamente a esperar a que me contrataran, únicamente el de Zürich lo hubiera hecho, aun perdiendo dinero como ocurrió.

Por lo tanto el tema es cómo salir, problema real para los jóvenes. Hoy en día tienen el recurso de los concursos internacionales, aun para el arpa. Ahora mismo voy para Israel, como miembro invitado, pues no acepto ser miembro de jurados, y éste es el concurso de más prestigio, en su undécima edición, por supuesto el mismo problema ocurre con pianistas y violinistas que con arpistas.

Por lo dicho da a entender que estos concursos internacionales son auténticas plataformas de proyección.

La otra forma es la mía, pero ésta necesita suficientes medios económicos para poder ser realizada y con un resultado incierto. Yo estaba seguro de que iba a resultar, por el éxito de mi experiencia en América, tanto del norte como del sur.

Los directores tendrían sus reticencias, imaginemos que tuvo que haber fricciones para que el instrumento se aceptara.

Exactamente. Con orquesta el problema era más grave ante la falta de un repertorio determinado, hoy día ya no es lo mismo.

Eso explica su afán de transcripción y el trabajo con las fuentes.

Entonces entraba al mundo de la investigación. Antes de ser conocido, tuve un lapso de tiempo comprendido entre 1952 a 1954, sin conciertos, el cual aproveché para investigar en los centros Europeos.

¿Cual era el estado de las Bibliotecas musicales del momento?

Comencé el estudio en las Bibliotecas de centros donde el desarrollo musical del arpa como instrumento partía ya de fines del siglo XVIII, como en la Biblioteca del Conservatorio de París, que en la actualidad está en la Biblioteca Nacional. También conocí la de Múnich. En Londres encontré una riqueza enorme en la British Library, en cambio en la de Berlín no pude acceder al encontrarse la gran Biblioteca en la Alemania del Este, y sus fondos en una pequeña población.

De ésta manera descubrí, por ejemplo, la única obra que Beethoven había publicado para arpa en Londres, editada por Simrod.

Al retornar otra vez a Estados Unidos imagino que el periodo de entreguerras se vivió de una manera interesante a nivel musical, con compositores como Prokofiev, Bartok, Strawinsky..

También a nivel interpretativo estaba la sociedad Beethoven en Nueva York. La organización de la vida musical no estaba tan difundida como hoy en día, con mil quinientas orquestas, cifra inimaginable en la época. Me pueden decir que sólo suenan tres o cinco, las de Los Angeles, Boston, Cleveland, Nueva York, Chicago, pero se debe tener en cuenta que cada Universidad tiene una academia de música, un conservatorio pequeño, con poco profesorado. Además debe sumarse una pequeña orquesta local, de la cual son aficionados el 90% y cobran un poquito por ir al ensayo; Las primera partes solistas violín, violoncello, flauta, clarinete son profesores en la Universidad, lo que crea un foco de formación extraordinario.

Cual le parece el papel de la universidad en éste tema. ¿Debe ser la escuela de instrumentistas via profesional o debe ser la escuela de investigadores musicales?

Podría ser las dos cosas, pero los que se pasan a la línea investigadora, son los menos, puesto que en la vida no hay una defensa económica. Estas escuelas forman músicos que aspiran a ser profesionales el día de mañana; son un tipo de escuelas algo más que elementales de tipo medio y forman suficiente número de buenos músicos como para actuar en orquestas de segunda categoría, inscritas dentro de los ya delimitados cinco tipos o categorías según la calidad, número de componentes y los medios económicos. De ahí pasan a las excelentes escuelas especializadas, como Baltimore, Birmingham, Nueva York, la Juilliard, la Manhattan, La Maness, en Filadelfia la Cortiss, en las cuales se aspira a ser un auténtico profesional.

¿Como consiguen financiarse esas grandes orquestas?

Tienen un apoyo del Estado, pero no es suficiente, con lo cual recurren al donativo privado.

En Estados Unidos, una de las mayores fuentes de ingresos son curiosamente Fundaciones; no conozco el régimen jurídico, pero se dice que están sostenidas por viudas.

Claro, la gente que tiene dinero son las viudas, pues nos morimos antes que ellas.

No conozco la sutilezas jurídico administrativas, pero algo debe tener que ver. ¿Problemas de herencia, quizás?

Sí, es la cuestión tributaria; en la ley americana, al tratar fines benéficos, se está exento de pagar impuestos.

Relacionado con el proceso histórico de una de éstas orquestas, ¿Coincidió en algún momento con Enrique Jorda, titular de la orquesta de San Francisco en California?

Sí, pero no llegué a tocar con la Orquesta. Nos vimos, y recordamos nuestra pasada etapa de estudiantes en la residencia de estudiantes católicos y a Julian Ajuria Guerra (el gran psiquiatra).

A dicha residencia debió de llegar un poco más tarde el organista Juanito Urteaga.

Debió de llegar más tarde, puesto que no coincidí con él

A Juanito Urteaga en 1955 tuvo usted la intención de llevárselo a América

Sí, intervine en el asunto; la gestión resultó para Santo Domingo, el Ministro de Educación era gran amigo mío y necesitaba un director de coro y conservatorio. Hizo una gran labor. Lamentamos que renunciase a continuar.

¿Tuvo Nicanor Zabaleta alguna experiencia en la docencia musical?

Sí señor, tres años en Caracas, en la época justo antes de que estallase la Guerra Mundial, al tener una afección en la gira que hice por éstas tierras. El Director General de Bellas Artes, que me escuchó en el Teatro municipal de Caracas, donde di cuatro conciertos. me propuso el quedarme seis meses en el Conservatorio. Me pareció mucho y acepté por tres meses. En eso me vino una micosis a todos los



Nicanor Zabaleta junto a Narciso Yepes, en el Teatro de la Scala de Milán

dedos, y me vino como anillo al dedo el puesto. Pero estalló la guerra y esos tres meses se convirtieron en tres años. Hice muchísimas amistades y relaciones.

¿Cuál era el ambiente musical en Caracas?

Era muy interesante e importante; había jóvenes de talento, se hicieron búsquedas en los archivos de la catedral de Caracas, se encontró mucha música del periodo colonial.

Debió haber un núcleo de gente que se movía eficazmente como lo prueba el caso de Teresa Carreño y su centro musical.

A nivel literario, recuerdo a Alejo Carpentier, idealista que renunció a una posición económica fantástica por su locura a lo musical.

También La sociedad Venezolana de conciertos jugó un papel importante bajo la dirección de Quesada, quien revitalizó el circuito musical. Después de terminar la guerra vino una oleada de músicos originarios de centroeuropa, refugiados de paso, que ante el magnifico nivel económico llegaron a saturar el mercado.

Sin embargo, hoy en día, ha llegado a ocurrirme que tenía que actuar en un concierto, contratado hace ya tres años y me han cancelado a última hora. En dos oportunidades me han cancelado por el Centenario de la Independencia y la falta de dinero.

¿Existen en la actualidad dificultades económicas, frente a ese esplendor enunciado?

Sí, en toda Latinoamérica. Era un país fabuloso, incluyendo Brasil allá por los años 40, hasta los 80. Se podía actuar en todas partes con sociedades musicales

importantes, orquestas no muy buenas, pero suficientemente decentes, destacando países como Chile, Argentina, Uruguay y Brasil por su extraordinaria acogida.

Creo que Buenos Aires era la plaza más extraordinaria del mundo entero, en el sentido de la reacción del público ante el solista, y directores de orquesta. Al terminar el concierto allí en la puerta de salida del teatro Colón, cien o doscientas personas estaban en la calle esperando, ni que fuesen los toros.

¿Cómo se vivió el clima de guerra?

Yo tuve la suerte de librarme de la guerra civil, pues me encontraba en Brasil. Pensaba regresar el verano del 36 a San Sebastián, pero estalló la guerra civil, esperé a fin de mes que terminase, fin de mes... y duró casi 20 años. Luego vino la guerra mundial que estalló cuando estaba en Caracas.

¿No vino a Europa después de todo este tiempo en América?

Yo regresé en 1934 de los Estados Unidos, marché el febrero del 34, y regresé el 35 en julio, con intención de arreglar mi entrada permanente en Estados Unidos, ya que debía hacerlo desde fuera. No lo pude arreglar, pero en ese periodo tuve la suerte de tener un contrato para tocar dos conciertos en La Habana, con la Sociedad Pro Arte Musical, similar a la Filarmónica de Bilbao, y me acuerdo que eran 500 dolares, mucho dinero, comparado con el dolar y medio al día que ganaba en los Estados Unidos, una birria. Un dolar me costaba el hotel y 50 centavos la comida a la vasca en el fenomenal «Jai Alai».

Salté de nuevo para Méjico, y me encontré de nuevo con Quesada, que tenía agentes por todo América, y me organizaron la primera gira.

¿Tiene algún recuerdo del movimiento vasco en el exilio y la guerra?

No recuerdo bien, no sé, había un centro vasco, fui una vez, pero el ambiente se dividió mucho. Estuve en la inauguración del Centro Vasco en Caracas, con la visita de Aguirre, y toqué un concierto.

Me gustaría tocar un aspecto organológico sobre el arpa, a parte del trabajo de transcripción. A partir del arpa de doble orden, ¿qué evolución más significativa le parece ha sufrido el instrumento a través de la historia?

Escribí un artículo sobre el arpa Española el año 1953. En él se aprecia la evolución del arpa desde los siglos XVI al XVIII. A partir del XVII la búsqueda ha sido constante ante las posibilidades de las modulaciones con los pedales del arpa. La cromática queda por tanto descartada y eliminada a fines del XVIII, y a su vez hacia 1740 aparece el arpa de dos órdenes. Se suceden los intentos de mejora del instrumento en el sentido cromático y es un alemán, Hochbrucker el primero que le pone cinco pedales, inventándose posteriormente el arpa de movimiento sencillo con siete pedales de las siete notas, y cuya afinación en un bemol le permite ascender un semitono. Entre 1810-40 se inventa y desarrolla el arpa de doble movimiento que es el que utilizamos hoy con los pasos de becuadro, bemol, natural y sostenido. Además de eso hay mejoras en la técnica de fabricación del instrumento, en el perfeccionamiento de las clavijas de los semitonos, se agrandaba el tamaño, y se consigue un mayor volumen para utilizarse en orquestas grandes como las sinfónicas. Ante ello debo destacar mi idea aplicada para ciertos casos como el octavo Pedal,

con el cual puedo controlar las vibraciones que se producen por simpatía sobre todo en las cuerdas metálicas, que dan esa resonancia tan tremenda, pero debo reconocer que su uso no se ha generalizado. Se han producido algunos tímidos intentos de generalización, pero no han perdurado.

¿Son los motivos de puro gusto, o funcionales?

La adaptación a los métodos de enseñanza y escuela a los siete pedales, plantean éste octavo como una complicación enorme de los reflejos, y una adaptación necesitada de un nuevo aprendizaje.

¿Existe alguna disfunción entre las literatura sobre el tema y la práctica?

Sí, exactamente, ya hay algunos intentos. Las dos últimas arpas pedidas por la orquesta de Madrid son de ocho pedales, porque el arpista no sé si por convencimiento o por curiosidad lo ha solicitado así, pero ahora me han dicho que no las está utilizando y si ésto es así, debería confirmarlo. Es un caso similar al de la guitarra de Yepes y su guitarra profesional, con una resonancia fantástica pero no extendida en el empleo. El dice que sí, pero está costando, con algún alumno en Bélgica y otro en Austria....

También éste problema se ha planteado en Madrid. Angelines pidió éste tipo de arpa; si ella deja de pertenecer a la orquesta por lo que sea, y hacen un concurso de arpas y se da la de siete cuerdas se van a encontrar con un desinterés por la que consiga el puesto. Pero no tienen problemas de dinero, las compran a granel, es increíble, estando en buenas condiciones y jala! fuera a por otra. La Orquesta Sinfónica de Radio Televisión hace 10 años me contrató y estuve curioseando las arpas, pues ya se habían encargado dos arpas nuevas, que cuestan una burrada y pregunté por las otras. En el sótano, tenían tres arpas en buenas condiciones una de ellas una Obermayer, raspada como deliberadamente o rasguñada, a mi modo de ver, para dejarla de lado. ¿Que ha sido de ellas?, no lo sé. Yo dije que si iban a subastarlas, pues son del Estado, me avisaran, pues me interesaba. Ahora la Orquesta Nacional tenía dos Obermayer, pues han comprado otras dos, aunque yo creo que las otras estaban bien. Es un despilfarro, algo increíble, luego entiendo que habrá gente por medio que se beneficia.

Otro problema que me gustaría sugerir es de la música que llaman de vanguardia o contemporánea, y su inviabilidad de estreno debido a los grandes costes económicos y su escasa repercusión en la asistencia del público.

Algo parecido sucede en la venta de los discos. Mi experiencia es que en discos que he hecho incluyendo música relativamente contemporánea o actual, con autores como Hindemith, o Britten considerados ya clásicos, la venta se resiente. ¿Cómo se van a vender compositores actuales como Stockhausen, Boulez o Xenakis? Deben ser determinadas instituciones las que sufraguen los costes de edición o colocación de esta producción en departamentos culturales, Escuelas de música, y Bibliotecas, frente a la escasa demanda pública.

Algo parecido han hecho los suecos con su propia editorial nacional, tanto para editar obra escrita como para su posterior grabación.

Si, los holandeses también lo tienen, me parece muy bien; puede ser peligrosísimo frenar la evolución de las ideas.

A nivel interpretativo, ¿Cómo valora la aceptación de ésta música?

El nivel interpretativo en esta música es casi imposible, carece de expresión y melodía.

¿Una excesiva diversificación de lenguajes, puede ser un problema?

Sí, por supuesto, y todo ello no se aclara; yo en un tiempo incluía en mis programas esta música, pero da demasiado trabajo, el rendimiento ante el público es nulo prácticamente, y uno vive de los conciertos.

Parece que las soluciones pueden ser dos, la de hacer conciertos monográficos específicos de esa música y otra la de colocar al principio del concierto una obra de ése carácter. Usted a partir de la experiencia. ¿qué recomendaría como más eficaz?

Lo mejor es introducir alguna de las citadas obras en el programa normal, pero no al final del concierto, pues se te va la gente, de forma que se intérprete a mitad o al comienzo del programa, Son lo que se vean obligados a escucharla.

Siempre se ha comentado que el público, a nivel de comprensión musical, va un poquito a la zaga.

Sí, ése es el fenómeno que requeriría una explicación, si el ser humano está hecho por conformación natural a la música tonal o no. Yo he discutido este aspecto con Luis de Pablo. El tiene la teoría de que uno se forma y que si escuchásemos desde que nacemos música atonal uno la percibiría naturalmente, y que en cambio la música tonal nos sería extraña; eso es muy discutible, ¿cómo se hace ése experimento? Al niño recién nacido la madre le empieza a cantar algo tonal como canciones de cuna ¿cómo rehaces eso, poniéndole música actual, de Xenakis o Luis de Pablo? hasta los animales se adaptan a los sonidos, ahora es a los tonales o atonales. Mi mujer cuenta como cuando ella estudiaba piano, tocaba lo tonal y como, en casos obras de Bartok sin duda un poco estridentes. Su perro que siempre le acompañaba, al comenzar Bartok se marchaba.

Sin embargo, analizando la historia de la evolución musical, algunos compositores que fueron rechazados en su obra completa y otros en obras específicas, hoy son clásicos.

Sí, pero el costo de aprendizaje y asimilación vuelve a ser preocupante y baste sacar a relucir nuevamente el caso de la venta de discos, Con la música contemporánea moderna llevamos muchos años, con el dodecafonismo llevamos más de cincuenta años, y en cambio ha desaparecido en todas partes, ya no se estila, no se ha escrito más, quizás ahora se incida en el trabajo del sonido.

Compositores de Estados Unidos y Europa, como los minimalistas, Boulez o Xenakis, los italianos como Berio, al cual considero gran compositor, ya están pasados de moda. Pero opino que al público le queda lo tonal y no hay otra cosa que hacer.

¿Qué autores situaría usted dentro de esa aceptación por parte del público contemporáneo?

Yo citaría autores como Bartok y Prokofiev. A éste último lo considero violento, fuerte y brillante.



¿Se puede hablar de una especie de lógico desfase entre el artista o el genio que destaca en su generación y debe pagar el tributo de su falta de popularidad?

Sí, posiblemente, pero ahí está Mozart, que al contrario trataba de halagar los gustos de la época, y por supuesto tenía que ganarse la vida, vamos siempre a lo mismo.

Supongo que este tema está relacionado directamente con el papel de los críticos y la posible influencia de éstos. ¿La ve positiva o negativa?

Su influencia es grande por la capacidad de atracción sobre el público. Pero quizás su aspecto básico es el comercial promovido por los managers de orquesta o concertistas.

Una crítica repleta de adjetivos permite vender al artista bajo el afán protector del manager. En cambio una crítica seria puede ser importante. El instrumentista tiene sus puntos de vista pero en muchos casos no cae en determinados aspectos, como la calidad sonora, rapidez, acentos, y por eso, como decía Rubinstein, un buen maestro es un magnetofón, grabarse y escucharse.

En cambio determinados artistas consideran a la crítica como algo excesivamente interesado y cuyo único resultado es la confusión.

No, no opino lo mismo. Por supuesto, sí hay críticas negativas, que no valen para nada. Me ha tocado leer algo como...«tocó tal concierto y no tenía una cadencia» y eso es decir una ridiculez, porque hay tantos concierto clásicos sin cadencia, de Brahms por ejemplo, que es decir una majadería.

Pero creo que no se deben tomar a rajatabla. Uno sabe cómo ha tocado, y todo instrumentista que actúa no tiene los mismos gustos que el público, con cantidad de ideas preconcebidas.

Un concierto de arpa es muy aburrido y no hay manera de sacar al público del globo en el que se ha metido. Hay un porcentaje que en relación a la calidad del artista disminuye o aumenta. En mi vida he dado unos tres mil conciertos con orquesta o recitales. Yo creo que críticas negativas habré tenido unas treinta. Hay que aceptar el hecho de que un individuo que se venda o enfrente al público tenga una determinada crítica, a mí no me molesta en absoluto. Al cabo de los años todo acaba en un cálculo de probabilidades.

En el tema discográfico e interpretativo se insiste en el «boom» del Barroco y la vuelta a los instrumentos originales, ¿cual es su punto de vista?

Soy contrario a esa moda. La obsesión de los instrumentos originales, tiene mucho éxito, pero no cabe duda que en la época Barroca y anterior Renacentista, los compositores aspiraban a mejorar la calidad de los instrumentos. Hoy se pregona, en estas pequeñas orquestas de cámara, el hacerlo con los instrumentos originales, que suenan desafinados, que suenan agrios. El problema de la afinación es tremendo, ya en esa época algunos se quejaban, como los representantes de la escuela de Mannheim. Esta queja sobre la desafinación de las orquestas demuestra la aspiración a mejorar. Si al final del Barroco estamos con la escuela de Cremona, y la interpretación orquestal se produce con Stradivarius o Amati, muy bien, pero no con esas birrias de instrumentos.



Aunque quizás igual puede haber un punto favorable, el de la «dinamis», o recuperar un nuevo modelo de interpretación. El Barroco ya no se interpreta como antes o como hace veinticinco años.

Nadie sabe por más que se diga. He leído cantidad de tratados del periodo, y no decían nada antiguamente. Para el italiano Conti la música debe ser expresiva, y eso es todo. O sea que estos que dicen que la noche anterior han hablado con Bach, forman parte de un cuento chino, un medio de vida que se han inventado.

Bueno quizás los tempos las dinámicas, le parecen a usted factible, que se haga de otra manera.

El Andante de entonces no es el Andante de hoy.

Un prestigioso director me dijo que cada uno anda de manera distinta y por lo tanto éste tempo no deja de ser algo plenamente personal.

Exactamente, esa escuela holandesa, purista y extremista, se ha creado esa fama y ha explotado ese aspecto en el mundo entero. Parece imposible que crean

todo esto, y no sepan reaccionar ante ello. Incluso hay críticos que no han llegado a afirmar que la música de Bach no se puede tocar al piano.

Aún en los tratados como el de C.P.E. Bach, existe contradicción sobre el trino, si hay que comenzarlo con una nota grave y todo eso, pero ¿qué importa?, pues no lo sé. Lo que importa es lo musical, la sensibilidad el artista, y que se dé un resultado interpretativo final expresivo adecuado.

Creo que ha tocado una cosa muy interesante e importante que estábamos comentando: la creación y la interpretación. La creación musical es un proceso muy complejo, la inicia el compositor que imagina la obra, y el intérprete

La realiza, sólo la imagina el compositor.

Sí, pero el intérprete la realiza, terminando el proceso en el momento que la escuchamos, ¿hasta qué punto al intérprete se le debe reconocer su gran participación?

Por supuesto, pero es un mero artifice, es como un buen orfebre. Se asemeja a un prisma; según la pureza de éste la luz del compositor que le está pasando será más brillante, más pura, más limpia, más bella en la calidad del sonido. El resultado final depende enteramente de ello. Eso es lo que yo considero, lo demás es secundario.

Eso puede ser, pero con la disponibilidad de numerosas versiones hoy, creo que mediante la discografía estamos accediendo a tales grados de perfección que cada vez se hace más difícil el mercado directo.

Estoy de acuerdo; volviendo al Barroco, hoy día los elementos no son los mismos, no se sentaban en una sala de concierto grande como hoy en día, la gente hablaba durante las reuniones, eran con velas. En los instrumentos ocurre lo mismo, en la actualidad están más evolucionados, yo acepto el piano como mejora, frente al clave, ¿porqué no mejorarlo, pues ellos lo querían?, creo que ha sido Leonhardt, quien afirmó que de haber Bach necesitado el piano, lo habría inventado él; eso es una imbecilidad, es como decir que Anibal, para pasar los Alpes, hubiera inventado la radio ante la necesidad.

De alguna manera en su carrera la formación de una discografía ha sido importante. Hecho contrario en algunos artistas, que no lo aceptan.

Bueno, creo que son muy pocos. Celebidache es su máximo exponente, pero nada más. No cabe duda que se recibe una gran satisfacción al saber que la interpretación de uno queda patente en el paso del tiempo; y poderse escuchar uno, cómo ha tocado uno bien o mal, es una barbaridad. Los primeros discos que hice, llegué a la reflexión de que yo no quería eso, el principal elemento es la velocidad con la que se toca. Creo que la naturaleza, en ese sentido de la coordinación de la mente con las ordenes que está dando, no se refleja en uno mismo correctamente. Es decir que un instrumentista toca más rápido de que lo que cree que está tocando. Luego se escucha y uno no es el mismo. La diferencia es tan grande entre el tempo que creía debía ser y el que había realizado; creo que fueron los primeros discos con la Deutsche Grammophon, hace treinta o treinta y cinco años. También en los de la casa Odeón. Ante ello opté por estudiar la obra bien, cómo creía que debía ser, poner un magnetófono y grabarme con metrónomo, escucharme al ir a grabar y tomar el tempo para hacerlo. El fenómeno que me pasa a mí nos pasa a todos.



Imagino que en cuanto a medios de reproducción usted habrá pasado por muchos estudios.

No, generalmente muchas grabaciones se han realizado en salas de conciertos O iglesias.

¿Que problemas ha encontrado en cuanto a estructuras, resonancias, público, no público, acústica en general?

Bueno, eso creo que afecta a los técnicos. Pero no ha mejorado.

Quizás hasta el momento se han demandado salas secas

Si, no demasiado resonantes; en las salas donde me he sentido más satisfecho ha sido en las de Berlín donde grabó la Deutsche Grammophon todo el ciclo de Karajan, donde tuve la suerte de hacer dos grabaciones, una con la Filarmónica de Berlín y otra con la radio de Berlín.

También he dado recitales en salas pequeñas. En París la Iglesia ortodoxa, cuyo nombre no recuerdo, tiene una resonancia espléndida, pero tiene el agravante de que está en el casco urbano, lo que obliga que se grabe a ciertas horas de la noche.

Respecto a la discografía, ha planteado la importancia de los concursos como proyección de jóvenes concertistas. La labor que apuntaba del apoyo de la administración pública a través de cierto tipo de grabaciones podría ser importante, para dar a conocer jóvenes concertistas.

Si no es dado a conocer por grandes casas discográficas creo que no. Supongamos aquí en el País Vasco, si la Diputación quiere lanzar a un artista determinado debe contar con un respaldo comercial. No bastan los canales oficiales ni diplomáticos, no sirven para nada. Una gran casa como la Deutsche Grammophon no lo iba a hacer. Tendría que ser una casa pequeña y el número de ejemplares para un pianista desconocido, supongamos unos quinientos, deberían repartirse únicamente a los managers de forma que pueda beneficiarle al muchacho. Los managers a su vez están recibiendo discos a montones de aspirantes a concertistas, ante el espejismo creado con la carrera de concertista al que todo el mundo aspira. Reciben montones de discos que ni escuchan. Entre las casas nacionales e internacionales el reparto de esos quinientos discos no creo que significara algo sobrenatural.

Ante ello lo único que ve como salida para poder ayudar a éstos jóvenes son los concursos internacionales.

Y en casos ni un gran Concurso internacional. Los managers no arriesgan nada, son en realidad administradores, nadie arriesga en lanzar a un artista.

Entonces estas grandes casas Deutsche Grammophon, etc.. ¿cómo seleccionan los intérpretes?

Buscan precisamente los ganadores de esos concursos. Son raros los artistas que se hayan dado a conocer estos últimos años sin ganar un concurso, y hayan conseguido un contrato.

Conocemos casos de instrumentistas que tenían su puesto relevante en la orquesta, han querido avanzar en la vida solística y han tenido que volver a su anterior puesto.

Es lo que recomiendo a mis alumnas, que no piensen en ser concertistas. El concertista que ha llegado gana mucho dinero, ahora, yo saco a colación y digo planteando las cosas friamente, mínimo, cuántos conservatorios de primerísimo orden hay en el mundo. Pongamos París, Londres, Berlín, Varsovia, Roma, Filadelfia, Nueva York, Moscú, unos diez y en cada uno hay tres primeros premios de piano. Son por lo tanto treinta intérpretes todos ellos aspirando a ser concertistas, cuyo número aumenta con el paso de los años: veinte, treinta, sesenta.

En cuanto a los soportes, cintas, cassettes, en estos momentos el compacto, ¿se ha mejorado la calidad sonora?

No lo sé, un buen vinilo bien conservado es espléndido, siempre el sonido del compact resulta un poco más metálico.

¿Se puede decir que Nicanor Zabaleta es conocido en todo el mundo?

Pues creo que sí, en ventas me acerco a cuatro millones en discos y compactos, aunque no esté todo reprocesado. Muchos de éstos discos son compartidos con otros artistas, por ejemplo, hacen un programa de Debussy, y lo mezclan con otro español con Yepes. Pero puedo afirmar que cuatro millones de personas han comprado un disco en el que yo he actuado.



A nivel de selección de repertorio le habrá ocurrido que los programas de repertorio español, con obras como Iberia de Albeniz, resultan ajenas a los Interpretes europeos. ¿Hay características técnicas interpretativas determinadas para ésta música?

Eso sí es cierto. La música española plantea una dificultad ante el espíritu extranjero, el qué captar, pues no está escrita completamente. El rubato, la intención, como por ejemplo interpreta Alicia de la Rocha, un inglés o un alemán no pueden.

¿Cree en las fórmulas musicales?, algunos dicen que la música está sujeta a determinadas fórmulas y sabiendo manejarlas, se puede crear, cualquier cosa. Por ejemplo afirman que la música vasca está sujeta a determinadas formas.

Hay que decirlo, no hay música vasca como concepto «música vasca», ni sentimentalidad, ni ritmo, bueno ritmo sí, en la irregularidad, eso puede aceptarse.

Tenemos que desengañarnos, la música vasca no es conocida en el mundo, no tenemos valores universales, no se deben hacer distinciones entre un valor universal

y local, que puede ser un gran valor. Podría haber sido Arriaga, muerto a los veinte años o un Usandizaga si hubiera vivido más. Guridi estaba en una muy buena línea, una espléndida línea.

Otro aspecto que ya hemos tocado es la interpretación de ésta música por nuestro músicos.

Por supuesto, la carrera de música es dura pero en la actualidad, felizmente se ganan bien la vida y las orquestas están bien pagadas.

Sí, pero quizás en las orquestas nuestras falta gente de aquí, tema muy peliagudo.

En éste tema, no sé hasta qué punto se da la suficiente ayuda para surtir de atención al resto de la formación, aunque hay un aspecto negativo para esa posibilidad de formación, es el sistema educacional español, yo lo he visto en mis hijos, la escuela les absorbe todo el tiempo, no les queda tiempo libre, vienen con las tareas para casa en lugar de tener tiempo libre, para poder dedicarse a la música un par de horas. No ocurre en Rusia o Alemania donde todo esto se acaba separando completamente, es una formación secundaria y les queda tiempo libre a la tarde.

Quizás a nivel interpretativo la búsqueda de un sonido propio es algo importante, no sólo consiste en afinar.

Es fundamental, lo primero la calidad del sonido, es básico, es trabajo personal y de mucho análisis y observación, como articular, y sobre todo desarrollar la facultad de oírse a uno mismo, que no es fácil, debe inculcarse, escucharse. El piano, con un mismo sonido realizado, plantea las mismas diferencias entre unos pianistas y otros, la calidad de sonido, Larrocha, Zimmerman. Ahora los jóvenes pianistas que ganan concursos, son horribles, porque aporrean el instrumento, principalmente la mano izquierda, falta la calidad, no se oyen a sí mismos, el piano de cola tiene un límite de volumen, y cuando se fuerza éste... Lo mismo con el arpa y violín.

¿Que directores han estado más predispuestos a facilitar ésta labor?

Un director genial es Celebidache, He tocado bastantes veces, se sitúa en el terreno en que está acompañando a un solista, y le da la misma importancia que a una obra de repertorio.

Y como instrumentista de arpa se habrá sentido más cómodo con unas orquestas que con otras, ya que el sonido de éstas varía. Unas se preocupan por conseguir determinadas cotas de sonoridad mientras otras buscan la calidad.

Una famosa es la de Viena en el Musikverein, ¿viste el programa de fin de año? Con ésa he tocado cinco veces y la última con un programa dedicado a Mozart. Me siento cómodo hasta demasiado cómodo, por la tranquilidad de los tempos. Tuvimos una discusión sobre el tema, delante de los músicos, pero tuve que ceder, qué remedio.

Por último le parece a usted importante que los archivos se abran a la música, se den pequeños conciertos, hagan de catapulta a nuevos interpretes.

Sí, sí lo importante es publicar con comités, siguiendo el ejemplo de los holandeses, estimular a los actuales compositores, pues la primera ansia de éstos es que su obra se publique, y se de a conocer.

¿Se debería confeccionar un directorio para poder administrar esa distribución?

Algo relativamente sencillo sería ofrecer esa producción a todas las orquestas del mundo. Por ejemplo la revista «Musical América», publicada anualmente, permite conocer donde se encuentran todos los conservatorios, y orquestas del mundo.

Esto, fundamental y necesario, debería ser auspiciado por el Gobierno Vasco, mediante una entidad oficial, de difusión de la música vasca, no sólo en base a las melodías habituales sino a la producción real además del producto de investigación.

Entrevista realizada en San Sebastián por Pella Leñena con la colaboración de Imanol Olaizola.

Villa Izar 10/01/1992